

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПРИНЦИПИ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА ГОЛОСІЯ

Філіппова Анна

Відвідавши виставку «Олег Голосій. Живопис нон-стоп», окрім аури, яку випромінюють живописні полотна, відчуваєш спантеличеність. Коли я побачила роботу «Ніс корабля» в останньому залі, зрозуміла, що саме мене бентежить. З усієї експресивної манери виконання вирізняються стримані роботи, зроблені на кінематографічний манер. З того моменту використання кінематографічних прийомів Олег Голосій сам стає кіноапаратом.

Якщо роботи раннього етапу творчості художника втілюють буйно-експресивне відчуття внутрішнього ейдосу, то в картинах «кінематографічного» періоду, навпаки, це нівелюється. Звісно, поява нових можливостей відеоарту впливала на художників. Хтось брав у руки камеру та починав знімати, але були й мистці, які вкраплювали кіно та фото у живопис. Олег Голосій був не єдиний, хто пропускав класичне кіно через живопис. Ілля Чичкан виставив «відеоживопис» на виставці «Штиль», Василій Цаголов «Гумма почуттів», Леонід Вартиванов «Цей добрий світ» [3, с. 91]. Експерименти з кіноприйомами на початку 90-х були мейнстрімом. Проте в роботах на кінематографічний манер можна побачити більше, ніж просто цікавість до відеоарту. Тут, радше, можна говорити про світовідчуття художника у період експериментів з такими прийомами.

Якщо експресивні роботи Голосія повністю віддані чуттєвості, у них превалює ірраціональність, то у кінематографічних, навпаки, відчувається застиглість, статичність. Звісно, варто звертати увагу і на фільми, які виходили у масовий прокат. Так на художника вплинули «Загибель богів» Лукіно Вісконті та «Затемнення» Мікеланджело Антоніоні, під час перегляду яких у глядача складається враження зйомок у реальному часі. Сцени з фільмів малодинамічні, з довгою часовою тяглістю, помітні зміни кожної деталі. Цими прийомами скористався і Голосій у свій кінематографічний період. Проте кіноприйоми на полотнах мистця були не відрефлексовані, а радше схоплені під час перегляду фільмів. Це певним чином пояснює, чому такі роботи наративні та фіксовані. «Картини з грубих пастозних творів перетворилися на легкі, майже «вцвілі» аналогові фотокартки, де час стирає зображення, перетворюючи його на біле тло, і залишає тільки спогади самих учасників подій та міфічні історії» [3, с. 72]. Уподібнюючись фотокарткам, полотна стають меншими за розміром, а предмети детальніше прописаними та стриманими. Різницю у манері виконання можна зрозуміти і через спогади художників. Під час Седнівських пленерів художник Густаво Аранго, який тоді навчався в інституті, працював і жив в одному приміщенні з Голосієм, часто скаржився на «гучну» роботу колеги. Живучи за стіною, Аранго вдень і вночі чув шурхотіння, яке йому заважало. Результатом таких «шурхотінь» стала відома робота Голосія «Жовта кімната»[2].

Варто зазначити, що з 1980-х років з'являється нова тенденція у світовій мистецькій тенденції, яку Роберт Люкхурст назвав «мистецтвом сповіді» [5, с. 152]. Мистців починають цікавити не просто дотичні до цілого світу теми а внутрішні переживання та проблеми. Художники повною мірою почали репрезентувати себе та саморефлексію. Період плідної праці Голосія також припадає на ці роки, і ми стаємо глядачами його «внутрішнього кіно» з мистецтвом сповіді, яке у Голосія змінювалось вже під впливом технічного кіно. У цьому ключі варто «пропустити» творчість Голосія крізь фрейдівські поняття Еросу і Танатосу «По той бік принципу насолоди» (1920). Ерос і Танатос є інстинктивними потягам до життя та смерті. Принцип насолоди, який визначає Ерос, можна вважати чимось вибуховим, задовільним і чуттєвим. Це своєрідний ірраціональний діонісійський дух, на противагу аполлонічному, раціональному. Кінцева мета Еросу — отримання задоволення. Потяг до Танатосу виникає тоді, коли суб'єкт відчуває незлагоджену роботу «я». Інколи він може вдаватися до повтору одних і тих самих переживань, не зважаючи на те, що вони приносять незадоволення. Фрейд зазначає, що це відбувається через спробу оволодіти тим, що приносить відчуття дискомфорту та тривоги. У цьому відчутна несвідома спроба оволодіти смертю, вхопити її через кінематографічні принципи [4].

Спротив свідомого і передсвідомого служить принципу задоволення та хоче уникнути незадоволення. Можливо, спроба витіснення небажаних відчуттів у Голосія проявляється через нейтральні картинки з кіно. Відчутна спроба втекти від незадоволення за допомогою «мертвих», відсторонених від внутрішнього «я» та байдужих зображень. Такими кінокадрами не можна вивільнити свої почуття повною мірою — вони сковують вибуховість. У роботах зникає пастозність та розмиті контури, натомість превалює чіткість, стриманість лінії та вичерпна кольорова гама. Саме така продуманість може насторожувати більше, аніж вибух почуттів. На «кадрах» за такою вилощеністю ніби щось глибоке і тяжке приховують від нас. Ці роботи пройняті безмежною самотністю, навіть коли у живописних «кадрах» присутні людські контури. Вони створені без втручання суб'єктивного погляду автора. Голосій ніби ховається за сюжетами з фільмів, фотографічними картинками, приховуючи внутрішній стан. У гру на цих полотнах входить Танатос.

Аби у зображеннях передати мотив смерті, не обов'язково художники вдаються до прямої конотації. Згадаймо картину «Острів мертвих» Бьокліна, в якій ми не бачимо мертвих, лише кипариси навіюють відчуття смерті. Те саме питання порушує Р. Барт у праці «Camera Lucida» щодо фотографій, на яких зображені смерть, кров, поранення. Фото з такою тематикою самоочевидні і найчастіше автори цих фото мають на меті одне — шокувати. Значно більше вражають зображення, на яких нам не показують «ось, подивіться, це смерть, це жах та біль», а в яких глядачі відчувають, але не завжди можуть знайти пряме візуальне підтвердження. Для Барта фото наближається до мистецтва не так завдяки живопису, як завдяки театру (архаїчному). Їх об'єднує фокусування на Смерті. Фото передає відчуття смерті. Барт вказує, що скільки би фото не намагалось зробити зображення живим, воно все одно залишається застиглим, мертвим. Те саме ми можемо побачити і в живописі Голосія на кінематографічній манер [1, с. 18].

Сам автор з художника стає на позицію кіноапарату, перетворюючись на статичну камеру яка знімає або фотографує, а головне — фіксує.

У роботах розмита межа між фото та кінокадрами. Тож варто апелювати

як до кіно, так і до фото. У випадку з роботами Голосія — це не технічна фіксація, а «живописні намальовані кадри» кадрів. Фото ми можемо розглядати як копію, або симулякр реальності, то копія копії відсилає до чогось особистого. Якщо камера фіксує зображення через технічну оптику, то художник схоплює навіть скопійоване зображення завдяки оптиці свого ока. І все ж, ми говоримо про наслідування цифрової техніки, а не про спробу з нею змагатися.

Окрім того, що автор перетворюється на кіноапарат, у роботі «Ніс корабля» можна побачити й інші прийоми. Голосій вдавався до розкадровування сюжету, розбиваючи його на стоп-кадри. Таке розгортання сюжету можна побачити у роботі «Постріл» (1991). Три кадри ведуть наратив про вбивство чоловіка і четвертий закінчує зміною плану: кадр з панорамою тихого літнього дня. Прив'язуючись до того, що художника цікавила також релігійна тематика, можна навіть ризикнути і порівняти такі кадри з житійними клеймами, на яких зазвичай розгорталися сюжети, пов'язані з діяннями святих. Щось подібне ми бачимо і на полотні «Беатріче» 1990, яка так само на одному полотні поміщає чотири «кадри». Два «кадри» уподібнюються до двох однакових знімків з ледве помітними змінами: чоловік дивиться на оголену фігуру. На останньому «кадрі» можна побачити збільшене фрагментоване зображення тіла Беатріче. Саме останній «кадр» відображає погляд чоловіка, на яку частину тіла він дивиться. Тут простежується кінематографічний прийом *shot reverse shot*, або фігура план — зворотній план. Але для повного реверс шоту не вистачило кадру з поглядом Беатріче на чоловічу фігуру.

У деяких роботах як художник, так і глядач стають відстороненими спостерігачами. Таке відчуття виникає від роботи «Крізь листя» 1992. Передній план перевантажений листям, крізь яке вдалині проглядається пейзаж. З одного боку, такий прийом часто використовували у фотографії, з іншого — такий прийом не новий і для кіно. Фокусування на листві переднього плану створює відчуття підглядання — вуайєристичний погляд з-за кущів. Щось подібне пробуджує картина «Гості» 1991. Автор відмовляється від участі, тому підглядає, або підслуховує з дистанційованої позиції. Таке враження підсилює і темна кольорова смуга, яка розташована з правої сторони полотна.

Інколи подібного типу зображення створюють як спробу «екранізувати» літературні твори, наблизити їх до кіно — створити своє кіно у живописі. Таку спробу можна побачити у відомому диптиху «Голова професора Доуеля №1» (1991). Хоча тоді, у 1984-му вже вийшов науково-фантастичний фільм «Заповіт професора Доуеля» радянського кінорежисера Леоніда Менакера за романом року Андрія Беляєва «Голова професора Доуеля» (1925). Голосій у 1991-му році ніби створює у живописі свої варіанти розкадрованого фільму (вирізки). У першому «кадрі» позиція «камери» показує *medium shot*, тобто середній план, на якому зображена фігура, що стоїть. А у другому «кадрі» акцент зроблено вже на голові доктора Доуеля через позицію камери *close shot*, або близький кадр. У таких «кадрах» помітна зупинка моменту. *Static shot*, або статичний план, можна знайти і на картині «Басейн» (1991). У роботі більше уваги приділено інтер'єру будівлі, ніж басейну, який розташований внизу композиції. Колись у цьому басейні плавали, було шумно та лунав плескіт води, а тепер тут порожньо. Відсутність людських постатей посилює відчуття самотності та навіть моторошності. Стоячи біля басейну, глядач відчуває, що опинився сам на сам із самотністю Голосія, яка ховається за колонами будівлі. У згаданих роботах через такі прийоми навіть відчутна байдужість до того, що відбувається. Така статичність

та застиглість моменту уподібнюється до nature morte, підсилює відчуття штучності та омертвіння зображеного. «Зберігаючи життя» картинкам та кадрам з фотографій, художник створює свій дискурс смерті.

Інший кіноприйм можна помітити у роботі «Пальма» (1991). Пальми — мотив, який досить часто зустрічається у творчості Голосія: «Так» (1990), «Добре» (1991), «Дзеркальні банани» (1990), «Острів» (1991), «Пальма» (1991). Образ пальми маркує райське місце відпочинку, відчуття літа та розслаблення. Однак робота «Пальма» викликає трохи інші враження. Апелюючи до кінематографічних термінів, можна помітити як автор несвідомо використовує позицію камери high angle (верхній ракурс). У кіно до подібного прийому зазвичай вдаються, аби показати домінуючий статус предмета або особи, підкреслити велич та ієрархічність. Пальма з мрії перетворюється у щось гіпертрофоване, нависаюче та навіть загрозливе, а глядач дивиться на неї знизу вгору, відчуваючи тиск великої фігури.

Перетворюючись на кінокамеру, «погляд» та «око» Голосія злипаються в одне ціле. Поява наприкінці XVIII століття панорам та діорам, а, згодом, фото, дала можливість розвиватись «віртуальному погляду». Щоб побачити незвідані країни, вже не обов'язково фізично пересуватися, техніка поступово розвивається на користь віртуального погляду. Кіно та фото розділили такі поняття як око (оптичний інструмент) та погляд, але не відкидали моменту їх об'єднання. Наприклад, фільм «Том, який підглядає» об'єднує одночасно «погляд» і «око». Головний герой, вбивця-маньяк, вмонтував камеру у знаряддя для вбивства і знімав на неї муки жертв. Експресивні роботи Голосія можна розглядати крізь призму «внутрішнього ока мистця». Воно проектується на полотна, які створює художник. Пізніші роботи, пов'язані з кіноіндустрією, більше тяжіють до «віртуального» погляду, але не свого, а тих, хто знімав фільми. Хоча художник прагне приховати свій погляд за віртуальним, йому все одно це не вдається цілком. І саме через відчуття Танатосу можна говорити про злипання ока та погляду на кінематографічних полотнах. Барт пише: «Необхідно, аби Смерть перебувала в суспільстві в якомусь місці; якщо її вже немає (або залишилося мало) в релігії, вона повинна потрапити в інше місце - можливо в образ, який під приводом збереження життя виробляє Смерть» [1, с. 38]. В зображенні голлівудських мотивів, сцен з кіно та літератури, відчувається спроба замаскувати безмежну печаль, смуток та омертвіння, через які Голосій намагається відволікти глядача та приховати свій внутрішній стан, тривогу, а головне - потяг до Смерті.

Використана література

1. Барт Р. *Camera lucida* / Р. Барт. — Москва: Ad Marginem, 1997. — 87 с.
2. *Истории об Олеге* [Електронний ресурс] // Kyiv Daily. — 2019. — Режим доступу до ресурсу: <https://kyivdaily.com.ua/istorii-ob-olege/?fbclid=IwAR3p6RjG5DwKW907-J63eYLT8MFKIicJEUzrrEtibomqlbbwMrM5-N7pl-8>.
3. Паркомунa. «Місце. Спільнота. Явище». — К: Publish Pro, 2018. — 208 с.
4. Фрейд З. *По ту сторону принципа насладження* [Електронний ресурс] / З. Фрейд. — 1920. — Режим доступу до ресурсу: <http://book-online.com.ua/read.php?book=2100>.
5. Luckhurst R. *The Trauma Question* / Luckhurst. — London: Routledge, 2008. — 235 p.